GUIDA

TEORICO-PRATICA-ELEMENTARE

PER LO STUDIO DEL CANTO

DETTATA DAL PROF.

FRANCESCO LAMPERTI

per le sue Allieve del R. Conservatorio di musica di Milano

36912 Fr. 15 —

R. STABILIMENTO TITO DI GIO. RICORDI
MILANO - NAPOLI
FIRENZE, *Ricordi e Jouhaud.* - TORINO, *Giudici e Strada.* - MENDRISIO, *Bustelli-Rossi.* - PARIGI, *L. Escudier.*

A SUA MAESTÀ

MARIA ISABELLA II

REGINA DI SPAGNA

IL VICE PRESIDENTE
DEL
CONSIGLIO ACCADEMICO
DIRETTORE DEGLI STUDJ
del R. Conservatorio di Musica
in Milano.

Milano, li 24 Ottobre 1864.

Professore stimatissimo.

Ho letto attentamente la sua Guida–teorico–pratica per lo studio del canto, *e con piena mia convinzione non posso che fare (come faccio) i più sinceri elogi del suo coscienzioso lavoro. Esso è frutto dell' esperienza, e per ciò ha per me rilevanti pregi, ed uno essenzialissimo, cioè – esser basato sul sistema di mantenere, esercitare e sviluppare l' organo vocale senza correre il rischio di* rovinarlo studiando. *Forse il suo sistema non riuscirà gran che soddisfacente a quelli che fino dai primordi dello studio vogliono avvezzarsi al genere di canto energumeno e gridatorio. Le donne che non vi vedranno esercizi sulle note estreme delle loro voci ne saranno meravigliate. I tenori che non potranno straziarsi la gola con i* La *ed i* Si b *acuti non si degneranno neanche di leggerlo, e così i baritoni per i* Fa *ed i* Sol, *ed i bassi con i* Mi *ed i* Fa. *Ma questi tali (se mai ve ne fossero) io non esito a chiamarli fin d' ora* infelici, *e gli infelici in arte meritano compassione e non altro.*

Questa, caro Professore, è la mia debole ed individuale opinione.
Si abbia intanto le mie congratulazioni e mi creda

Suo Aff.°
Firm.° **LAURO ROSSI.**

PREFAZIONE

sulle cause della decadenza del canto

È una triste ma innegabile verità che il canto trovasi oggigiorno in uno stato di deplorabile decadenza.

Ed è tanto più doloroso questo fatto, in quanto che non è soltanto al giudizio degli intelligenti ch' esso risulta, ma benanco dall' impressione che ne ricevono le masse più ignare alle udizioni degli spettacoli musicali che ci vengono presentati tanto nei piccoli quanto nei maggiori nostri teatri. Sulle cause appunto di tale decadimento fermai alcun poco la mia attenzione, cercai d' indagarne i moventi, ed è perciò che non credetti inutile cosa aprire questi miei *rudimenti elementari* con qualche riflessione su tale argomento.

Non è già supponibile che la voce umana, dall' epoca delle più grandi celebrità artistiche in poi, abbia subìto una svantaggiosa alterazione; è possibile che qualche fenomeno vocale si sviluppi in un' epoca piuttosto che in un' altra, ma le sono eccezioni straordinarie, e non è su queste che noi dobbiamo arrestarci. – D' altra parte, nei molti anni trascorsi dall'epoca sovraccennata sino ad oggi, visto lo sviluppo morale ed intellettuale delle popolazioni, parmi che l' intelligenza d'ognuno e quindi di coloro che si dedicano al canto debba aver subito quell' incremento, che il volger de'tempi ed il progresso hanno esteso su tutte le classi sociali. Malgrado ciò, quarant' anni or sono all' incirca contavasi una schiera numerosa di eletti artisti, locchè al dì d' oggi non possiamo coscienziosamente fare; è d' uopo quindi supporre che la musica di que' tempi, ed i primordi con cui s' iniziava la carriera musicale, fossero la vera causa per cui ci fu dato vantare allora tante vere celebrità artistiche consacrate non solo dai successi, ma ben anco dal voto dell'arte.

Ed è su questi due punti ch'io interesso a fermarsi l'attenzione de'miei lettori.

Il celebre cantante Pacchiarotti scriveva nelle sue memorie « chi sa ben respirare e sillabare, saprà ben cantare » e fu quella una delle più grandi verità che lo studio e l'esperienza dell'arte abbiano suggerito ai provetti cultori del canto.

Nel tempo infatti in cui era in voga il repertorio Rossiniano, rappresentato in tutti i teatri, avendo anche una bella voce ed attitudine musicale, era forse possibile cantare quella musica senza saper respirare? Faceva duopo studiarla radicalmente, ed ogni rappresentazione era un continuo e necessario progresso che il cantante doveva fare tanto nello sviluppo della voce, quanto nel sillabare, nel modo di respirare, nel correggere i difetti d'intonazione, e l'emissione di grida smodate, difetti entrambi che riuscivano ancor più intollerabili, vista la poca fragorosità dell'istrumentale, che limitavasi per lo più ad un semplice accompagnamento.

E indipendentemente anche da uno studio primitivo, in forza delle specialità della musica suddetta, un cantante che avesse avuto soltanto il dono di natura d'una bella voce, ed una certa qual attitudine musicale, trovava nella musica stessa il migliore maestro dell'arte sua, arte che, supposta pur anche la deficienza di mezzi pecuniari, o l'insufficiente studio, egli poteva coltivare ugualmente, non tornando d'alcun pregiudizio in carriera l'incominciare colle seconde parti, tanto più quando si avevano a compagni i sommi cantanti di quel tempo, e di tal guisa colla pratica e l'esercizio era possibile supplire alla mancanza d'uno studio regolare.

Oggigiorno le cose son cambiate d'assai.

La musica vocale per assumere un carattere più drammatico si è pressochè intieramente spogliata di tutta l'agilità, a tal punto che per poco si prosegua di questo passo essa non sarà più che una declamazione musicale in perfetta contraddizione col vero metodo della declamazione puramente drammatica che impone ai veri attori l'esclusione di qualsiasi *cantilena*. – Senza entrare ora in questione sul maggiore o minore incremento che la scienza musicale in sè stessa possa ritrarre da tali innovazioni, mi farò lecito soltanto di osservare per incidenza, come convenutosi una volta che il cantare se non è verosimile però diletta assai, non parmi conforme ai precetti naturali del melodramma l'abbandonarsi ad un metodo che condurrà all'esclusione del canto, mentre è pel canto stesso che la forma melodrammatica fu creata, restando sempre agli ammiratori della declamazione la tragedia ed il dramma incaricati dell'espressione del verosimile e del vero, senza aver duopo del sussidio accompagnatorio o descrittivo dell'orchestra.

Egli è perciò che in mezzo a questo travolgimento della musica vocale, non

avendo più i neofiti del canto il primo ed il migliore fra i metodi ed i maestri nella musica stessa, nè volendo o potendo iniziare la loro carriera sulle solide basi dell' uno e dell' altro, non riescono più che artisti mediocri, difettosi ed incompleti. Anche la mancanza dei musici, specie di cantanti incompatibile colla moderna civiltà, mentre presenta dal lato umanitario un giusto e necessario progresso, lascia però un vuoto irrimediabile nei veri cultori del canto, e può esser quindi considerata come una causa di decadenza della musica vocale. Pacchiarotti, Crescentini, Velluti, Marchesi, ecc., artisti tutti distintissimi, abbandonate le scene, vi rivivevano nei loro allievi. L' istesso loro stato di mutilazione mentre li stoglieva da altre distrazioni, li obbligava per natura a dedicare i loro affetti, la loro anima, il loro pensiero al culto di un' arte di cui si erano fatto l' unico scopo dell' esistenza. Artisti eletti un tempo, diventavano poscia maestri di un' abilità ed esperienza incalcolabile; da ciò quel buon numero di sommi artisti che uscì dalla loro scuola, e che ora non possiamo più rammentare che come un luminoso passato.

Altra delle cause di deficienza dei buoni cantanti sono spesso, a parer mio gli impresari. – La nuova musica permettendo più facilmente di una volta agli artisti d' avventurarsi immaturamente alle scene, gli speculatori teatrali udendo una buona voce quand'anche priva dei precetti dell'arte, la scritturano, ne fanno il solito mercato, e il tesoro di una gola, privo d' ogni precetto dell'arte, si sciupa malamente e in breve tempo collo spreco delle più belle note emesse a caso, senza norma nè di modulazione, nè di respiro, quindi colla distruzione continua e pur troppo rapida di mezzi vocali, mentre la musica di un tempo avrebbe per sè stessa impiegato quel tesoro, in modo più lungo e difficile è vero, ma senza alcun dubbio più proficuo, e quel che è più senza consumarlo.

E intorno alla funesta influenza del canto moderno nella gola degli artisti citerò un esempio, che parmi valga quanto il migliore degli argomenti. La signora Löwe, già mia allieva e distinta cantante, che esordì alla Scala nella *Maria Padilla*, espressamente per lei scritta dal M.° Donizetti, eseguiva una *coda* della sua *cavatina* nell' opera succitata, con sì portentosa maestria d'agilità, da destare le più vive acclamazioni. Ritrovai poco dopo la mia allieva alla Fenice di Venezia, ove cantava opere drammatiche scritte nello stile moderno, e volli un giorno provarmi per mero esperimento a farle eseguire la famosa coda che le aveva procurato tanti applausi alla Scala. – Mi fu impossibile; la gola della signora Löwe non riuscì a concretarne una sola battuta. A ciò si aggiunga quello che io chiamerò *spostamento* delle voci, vale a dire l' uso invalso di ritener mezzi soprani i soprani

giusti d' una volta, di far cantare ai mezzi soprani le parti dei contralti d' allora, e la quasi totale sparizione delle parti di vero contralto nel repertorio moderno. Lo stesso avvenne dei così detti *tenori serii* d' un tempo che ora cantano il ba-ritono, dei tenori di mezzo carattere che ora si squarciano il petto cantando le parti di tenor serio, e il poco uso dei veri bassi, il cui repertorio invece tocca spesso le più ardite corde baritonali. Ma chi ne soffre maggior danno in tale *spostamento* sono i soprani, le cui voci stando alle moderne tessiture dovrebbero essere eccezionali. Esse cantano abitualmente sulle ultime note di soprano *sfogato*, col sussidio di qualche basso forte. Ma queste voci, all' infuori di qualche eccezione, sono fiacche nel centro ed assumono quindi un carattere d' ineguaglianza disaggradevole, e quel che è più, diventano di giorno in giorno più rare. – Cosa ne avviene? – Che i veri soprani, costretti per far carriera a cantare simili tessiture, in poco tempo s' abbandonano a grida smodate ed affaticanti che affievoliscono i loro mezzi, nel momento in cui la natura stessa darebbe loro maggior vigore. – E a tale spostamento non ha poco influito il *diapason* rialzato di mezzo tuono, contribuendo con ciò alla deficienza di prime donne. – La natura prodiga nella voce dei *soprani giusti*, è assai avara con quelle di soprano sfogato. Ora si chiamerebbe voce di mezzo soprano quella che cantasse l'*Otello*, la *Semiramide*, e quasi tutte le opere del grande maestro che furono scritte per veri soprani al tempo in cui erano in voga. Così si dica delle prime opere di Donizetti, di Mercadante ed altri. Bellini fu il primo a scrivere alcune tessiture eccezionali, e, ciò che più stanca, a far sillabare su parecchie melodie prive di agilità, obbligando una sillaba ad ogni nota; i suoi successori non fecero sotto questo rapporto che esagerare il suo genere tanto in tessitura che in sillabazione, e fu di tal guisa, unitamente a quanto abbiamo premesso, che avvenne lo spostamento delle chiavi, tanto dannoso in ispecie alle donne, riuscendo a queste più faticosa la sillabazione nelle note di testa, pressochè escluse dal registro delle voci maschili.

Dietro quanto abbiamo sin qui esposto, risultando dunque che se da un lato ai dì nostri v' è maggior facilità di percorrere con poco studio una mediocre carriera, v' è pure d' altra parte in ciò stesso la causa per cui l' arte ripullula di nullità ed insufficienze artistiche, e l' origine del guasto generale delle voci per difetto d'una coltura radicale, parmi che ora più che mai, tanto pel decoro dell'arte quanto pel bene degli artisti, se ne possa dedurre la necessità di uno studio severo e deciso anche per quelli con cui natura fu prodiga de' suoi doni, onde far sì che, indipendentemente dal genere di musica a cui il gusto attuale li astringe, possano

saviamente coltivare la loro voce, renderla acuta, e abituare l' apparecchio organico ad una respirazione lunga in ciascuna delle note emesse.

E qui troverei opportuno far osservare che, essendo il canto un *parlar lungo,* le note colle quali abitualmente si parla sono naturalmente animate, ponno esprimere la rabbia, l'ironia, la grazia, l'amore, ecc., e le parole colle medesime pronunciate escono chiare; ma senza lo studio necessario come si emetteranno coll'egual chiarezza le note con cui non si parla, come sillabarle, come applicare ad esse la regolare respirazione, e in conseguenza di ciò come animarle ed esprimere con esse le passioni e i sentimenti sovraindicati, malgrado il più squisito sentire e la maggior attitudine musicale che un cantante possa avere? Con tutti questi ottimi requisiti, ma senza lo studio fondamentale premesso, avremo dei *gridatori,* dei *veri cantanti* non mai; le loro note fuori di uso e non coltivate secondo le norme dell'arte saranno fredde, e malgrado la loro forza o sonorità, sempre senza espressione, sempre prive del vero accento drammatico, sempre monotone, e insuscettibili di variare la loro espressione a norma del concetto che il maestro ed il poeta hanno creato nella loro fantasia. Di là, oltre l'inesperienza artistica, anche lo sciupo, come abbiam detto, dei mezzi naturali e la loro immatura estinzione.

A porre un freno, se non del tutto almeno in parte a questi gravissimi inconvenienti mi venne il pensiero in tale stato di anarchia melodica e dietro l' esperienza fatta in molti anni d' insegnamento, di controbilanciare l' influenza che l'odierna musica esercita a danno del bel canto, con alcune norme pratiche e fondamentali, mercè le quali, mediante l' ajuto del maestro, si possa come spero, evitare la rovina delle voci, ed ottenere felici e proficui risultati da coloro che si accingono allo studio della musica vocale.

Ed a tale scopo credetti opportuno lo estendermi sulla respirazione, raccomandandone lo studio indefesso agli allievi, come quella che più d' ogni altra conduce al buon appoggio della voce ed alla tenuta delle *note lunghe,* le più espressive o parlanti al cuore dell'uomo, e come quella a cui si riferiscono e da cui partono tutti i precetti generali dello studio del canto.

Non è questo un metodo che io intendo imporre nè un' innovazione ch' io tento introdurre nella sfera dell'insegnamento; è il risultato della pratica e dello studio ch' io suggerisco come un consiglio, in cui se verrà meno la sapienza, possa valere almeno il frutto dell' esperienza ed il mio buon volere.

AVVERTENZA.

In questa guida allo studio del canto i precetti generali sono dedicati a tutti gli allievi indistintamente, qualunque sia il carattere e l'estensione della loro voce; mentrecchè dedicai in ispecial modo gli esercizi preliminari alle chiavi di soprano e mezzo soprano, come quelle che sono dotate di maggior estensione ed agilità, lasciando facoltà ai maestri che si serviranno di questo metodo, d'applicare gli esercizi suddetti anche alle voci maschili con quelle modificazioni che il carattere della voce stessa e la capacità dell' allievo potranno suggerire.

ARTICOLO I.

DELLA VOCE.

D. Cos' è la voce?

R. La voce è il suono che produce l'aria mandata fuori dai polmoni passando nell' apparecchio che abbiamo nella gola, chiamato *laringe.*

D. Tutte le voci sono idonee per essere educate al canto?

R. No.

D. Quali sono le voci che meritano di essere coltivate?

R. Sono quelle che presentano estensione, uguaglianza, forza e flessibilità.

D. Basterà possedere una voce bella ed estesa per diventar buon cantante?

R. No, è indispensabile, oltre la voce, avere una naturale facilità di ripetere i suoni che ci giungono all' orecchio sia da altre voci, che da qualsiasi istrumento, detta volgarmente *buon orecchio*, poichè, mancando di tale dote, la più bella voce sarebbe resa affatto sterile.

ARTICOLO II.

DEI SUONI DI DIFFERENTE NATURA PRODOTTI DAI DIFFERENTI REGISTRI DI VOCE.

D. I suoni che la voce può produrre dal grave all'acuto, sono eglino della stessa natura?

R. No, soltanto quelli che appartengono allo stesso registro sono della stessa natura; gli altri, quantunque sieno omogenei per tutta l' estensione della voce, differiscono essenzialmente a norma che varia il meccanismo della gola che li produce.

D. Di quanti registri è composta la voce della donna?

R. Di tre.

D. Quali sono?

R. Il registro di petto che è il più grave, quello di falsetto o di mezzo che è nel centro della voce, e quello di testa che è il più acuto ed il più brillante della voce femminile.

D. Di quanti registri è formata la voce dell' uomo?

R. Di due soli registri, cioè quello di petto e quello di falsetto, detto volgarmente *voce mista.*

ESTENSIONE COMPLESSIVA DELLA VOCE DI DONNA.

ESTENSIONE COMPLESSIVA DELLE VOCI MASCHILI.

ARTICOLO III.

DELLA POSIZIONE DELLA PERSONA, DELLA BOCCA E DELL' APPARECCHIO VOCALE.

D. In quale posizione dovrà tenersi l' allievo durante lo studio?

R. L' allievo dovrà tenersi dritto, col petto in fuori, le spalle composte naturalmente e la testa nè troppo alta nè troppo bassa, in una parola, nella posizione del soldato.

D. Qual è il modo più conveniente di atteggiare la bocca onde facilitare l' emissione della voce?

R. La bocca deve atteggiarsi al sorriso allontanando gli angoli delle labbra in modo di mostrare i denti della mascella superiore, stringendo le labbra ai denti onde l' onda sonora percuotendo in una parte dura oscilli con maggior forza, ed allora la voce sortirà liberamente chiara.

D. Come si tiene la lingua e tutto l' apparato vocale perchè il fiato scorra senza incontrare ostacoli dai polmoni alle labbra?

R. La lingua si tiene spianata in tutta la sua lunghezza di modo che rimanga il maggior vuoto possibile nella bocca, e tutto l' apparecchio vocale naturalmente dilatato e morbido.

ARTICOLO IV.

DELLA RESPIRAZIONE.

D. Cosa s' intende per respirazione?

R. S' intende la doppia azione dei polmoni di attrarre l' aria esterna e rimandarla con moto contrario.

D. È cosa importante per il cantante di saper respirare bene?

R. È cosa importantissima, essenziale, poichè non si può sviluppare la voce nè arrivare ad eseguire perfettamente un canto qualunque, se non si sa respirar bene, anzi se non si è assoluto padrone del meccanismo della respirazione.

D. In quale maniera si potrà ottenere una eccellente respirazione?

R. Si otterrà una eccellente respirazione stando nella posizione sopraindicata ed osservando tutti i precetti all' articolo 3.°, aspirando poscia l' aria, senza farla strisciare nella gola, a gradi a gradi onde si riempiano i polmoni lentamente e senza scosse, potendo allora trattenerla per più secondi senza fatica.

D. Come si chiamerà questa aspirazione lenta e completa?

R. Una intera respirazione.

D. Quando si eseguisce qualche esercizio, o la melodia a rigor di tempo, si pratica sempre l' intera respirazione?

R. No, salvo il caso che l' esercizio, o la melodia sia interrotta da lunghe pause, ma quando il canto è continuato e particolarmente in movimento allegro, è forza respirare leggermente ed istantaneamente introducendo un piccolo aumento d'aria nei polmoni pel bisogno del momento.

D. Come si chiamerà questa istantanea respirazione?

R. Una mezza respirazione.

D. Si può fissare per tutti l' istesso periodo di tempo per la durata della respirazione?

R. No, poichè l' avere il fiato più o meno lungo dipende dalla maggiore o minore capacità dei polmoni, dalla maggiore o minore facilità pel cantante d'emettere una data nota, e perciò riesce dannoso il sistema di fissare i punti di respirazione nella musica.

D. Sino a quanti secondi potrà generalmente prolungare la durata del fiato l'allievo che sia bene esercitato a respirare nel modo sopraindicato?

R. A venti e più secondi.

ARTICOLO V.

DEI TIMBRI.

D. Quali sono i Timbri principali che hanno un' azione distinta della voce?

R. I Timbri principali sono due, cioè, l'aperto ed il chiuso.

D. Qual è il Timbro che conviene adottare per lo studio giornaliero?

R. Il Timbro aperto.

D. Per quali ragioni si adotta il Timbro aperto?

R. Si adotta il Timbro aperto perchè con esso si correggono più facilmente i difetti della voce, si rende facile l' emissione dei suoni acuti, si fa sortire la voce più limpida e sopratutto non si stanca l' organo vocale.

D. Come si ottengono i suoni in Timbro aperto?

R. Si ottengono mettendo in pratica i precetti esposti nell' articolo 3.° e tenendo bene dilatato il fondo della gola colla vocale *A.* (*).

D. Perchè indicate la vocale *A*, piuttosto che un' altra qualunque?

R. Perchè la vocale anzidetta è l' unica che faccia aprir bene il fondo della gola, e perchè quando l' allievo vocalizza con chiarezza sull' *A* gli riesce assai facile di vocalizzare sopra tutte le altre vocali.

Osservazioni e precetti intorno all' articolo 5.°

Si disse più sopra che per lo studio fa duopo adottare il Timbro *aperto*, ma questo non va confuso col Timbro *bianco* e *sguajato.* L' emissione del Timbro, come opportunamente osserva Duprez, dev' esser presa nell' emissione del canto colla vocale *A* della parola *anima*, deve formarsi nel fondo della gola, e vuolsi far attenzione che non si cambi in *O*, poichè tale inflessione trascinerebbe al timbro gutturale, locchè potrà dare alla voce un carattere più rotondo in una sala, ma la rende muta e senza vibrazione in un teatro.

Cosa essenzialissima da osservarsi nell' istruzione, specialmente delle donne, è lo sviluppo delle note di mezzo, generalmente deboli nel sesso femminile, e rese ancora più deboli e difettose dalla smania di forzare gli acuti nei soprani ed i bassi nei contralti. Fuori di poche eccezioni, questa debolezza generale nel centro della voce è quella che torna di maggior danno alle artiste, dovendo esse eseguire appunto col medesimo la massima parte dei loro canti, e trarne con quello i maggiori effetti.

(*) Il celebre Bernacchi di Bologna, nel Metodo di canto pubblicato dal suo allievo Bernardo Mengozzi, opina che si possa servirsi anche della vocale *E:* ed a proposito ecco quanto leggesi nello stesso Metodo: « Abbiamo detto nel Capitolo II di questa parte, che si »deve eseguire la scala sulla vocale *A* e sulla *E* alternativamente, ed aggiungiamo che soltanto su queste due vocali vanno fatto i vocalizzi. »Respingiamo assolutamente l'uso di vocalizzare sulle altre vocali e specialmente sull'*I* e sull'*U*, perchè l'articolazione di esse è affatto con»traria alla posizione della bocca. Questo divieto non è soltanto fondato sui difetti che queste vocali danno alla voce, ma ben anco sull'ef»fetto disaggradevole e monotono che producono le frasi di canto prolungate al di là di quattro note situate sulle vocali che noi esclu»diamo. Un cantante, o un compositore che applicassero frasi di canto su queste vocali, darebbero una giusta idea del loro cattivo gusto, »e sarebbero degni di disapprovazione ».

Fra i Timbri difettosi poi, il più inetto allo studio del canto è quello prodotto dall'imperfezione broncocelica, e, stando all'opinione del Mancini, il meno inetto sarebbe il *Timbro nasale.*

ARTICOLO VI.

DELL'EMISSIONE DELLA VOCE.

D. Cosa s'intende per emissione della voce?

R. S'intende attaccare il suono colla massima limpidezza, con ferma e precisa intonazione sostenendolo per tutta la durata del fiato.

D. In quante maniere si pratica la *messa* o *tenuta* della voce?

R. In quattro maniere.

D. Qual'è la prima?

R. La prima maniera adottata per l'emissione della voce, dopo di avere aspirato lentamente e completamente nel modo indicato all'articolo 4.°, è di attaccare nettamente il suono con voce sonora, senza forzarla, appoggiandola sopra il fiato, e sostenendola con uguale energia per tutta la durata della respirazione, terminando il suono prima che sia esaurita l'aria aspirata.

D. Per qual motivo da principio si emette il suono con voce sonora a preferenza di attaccarlo dolcemente e poscia rinforzarlo?

R. Perchè il principiante non può nè deve attaccare i suoni dolcemente, e volendovelo obbligare, in luogo di favorire l'emissione della voce, lo si stancherebbe senza alcun profitto.

D. Qual'è, e quando si studia, la seconda maniera di sostenere i suoni?

R. La seconda maniera si studia quando la voce è bastantemente esercitata; e consiste nell'attaccare il suono con voce sonora come sopra si è detto, diminuendolo poscia gradatamente sino al pianissimo e terminandolo prima che sia esaurito il fiato.

D. Qual'è la terza maniera?

R. La terza maniera è quella di mettere la voce sopra il fiato, pianissimo, rinforzandola gradatamente sino alla maggior forza, trattenendo poscia dolcemente il fiato per terminarlo prima che i polmoni sieno interamente vuoti.

D. Ditemi qual'è la quarta ed ultima maniera di emettere la voce e quando si deve studiarla?

R. L'ultima maniera è la più importante e difficile a praticarsi, e devesi stu-

diarla soltanto quando l'allievo sia ben esercitato nel vocalizzo e padrone della sua respirazione, onde possa attaccare il suono colla massima dolcezza, rinvigorirlo, sino al totale sviluppo della sua forza, e diminuirlo poscia gradatamente per terminarlo pianissimo, conservandogli l'uguale colore in tutte le gradazioni del *crescendo* e *diminuendo* senza sforzo o stento alcuno.

D. Come si chiamano i suoni sostenuti e coloriti nel modo sopradetto?

R. Si chiamano suoni filati.

Osservazioni e precetti intorno all'articolo 6.°

La maniera di porgere la voce è una delle qualità essenziali del canto e merita di essere diligentemente curata, dipendendo dalla facilità di porgere la spontaneità del canto e l'impressione gradevole che il pubblico ne riceve. E come l'emissione della voce dipende in massima parte dalla respirazione, vuolsi, generalmente parlando, aspirare tutto quel maggiore volume d'aria che possono contenere i polmoni, evitare nell'atto della respirazione qualsiasi rumore, qualsiasi espressione di sforzo alla figura, evitar pure l'alzar delle spalle, e dare all'emissione l'aspetto più facile ed elegante.

A questo scopo converrà comporre la bocca al sorriso; nel caso poi che l'allievo esagerando tale atteggiamento assumesse un'aria affettata, converrà fargli comporre la fisionomia in atto supplichevole.

Sarà pure ottima cosa il far sì che la voce emessa sia in forza assai minore della quantità del fiato, locchè renderà il canto più naturale, più unito, più spontaneo, e farà sì che l'artista conservi una dose di fiato anche dopo la cessazione del suono.

Opina il Mancini, che allo scopo di correggere i difetti risultanti nell'emissione della voce, il maestro contraffacendo ed esagerando il difetto dell'allievo, potrà ottenere un suono più corretto ed elegante.

ARTICOLO VII.

DELL'APPOGGIO DELLA VOCE.

D. Qual'è l'appoggio che devesi dare alla voce onde poter studiare senza stancare la gola?

R. È l'appoggio dei muscoli del petto e dell'aria concentrata nei polmoni.

D. Come si ottiene tale appoggio del petto e del fiato?

R. Tenendosi nella posizione ed alle norme indicate all' articolo 3.° ed aprendo

bene il fondo della gola colla vocale *A* la voce sortirà limpida, sonora e bene appoggiata tanto nel piano che nel forte, cosa importantissima da ottenersi, dipendendo da ciò in buona parte l'esito della carriera. Dato il caso che l'allievo non potesse emettere la vocale *A*, bene appoggiata al petto e gli riescisse troppo aperta, o, come dicesi, nella maschera, oppure nasale, da principio potrà emetterla colla *L*, pronunciando *La*, onde facilitare il modo di renderla appoggiata e sicura.

Osservazioni e precetti intorno all'articolo 7.°

Sarà cosa di somma importanza per l'allievo, dietro la scorta del maestro, studiare il vero carattere della propria voce onde non ingannarsi nella sua estensione, che a tutta prima potrebbe avere l'apparenza di tenore ed esser quella di baritono e viceversa esser creduta soprano mentre non è che contralto.

Facilmente potrà comprendersi di qual natura sia una voce, ponendo mente alla durata della respirazione sopra una data estensione di note, e fino a qual punto con queste l'allievo possa parlare o sillabare con facilità, ed applicare ad esse quel colorito che occorre all'espressione dell'amore, dell'odio, della gioia e di tutti i diversi sentimenti dell'uomo.

È mediante l'appoggio della voce che l'allievo, sempreché sia ben diretto potrà sapere in qual tessitura può cantare, potrà renderla elegante, rimediare ai difetti dell'intonazione se non sono organici, ed addestrarsi ad una buona scuola di canto. È nell'appoggio della voce che riposa, a parer mio, il più gran segreto dell'arte del canto e l'avvenire di un artista. Chi non appoggia nel modo sopra indicato non canta, potrà emettere suoni fragorosi ma non caratterizzabili, non mai suoni parlati in cui si trasfonda l'anima e che possano esprimere i sentimenti e le passioni umane. L'espressione manca alla voce non appoggiata; amore, odio, vendetta, producono un suono d'ugual impressione e sempre lo stesso, o, piuttosto che un suono, un rumore inqualificabile come l'aggregato di diversi suoni.

ARTICOLO VIII.

DEL VOCALIZZO OSSIA DELL'AGILITÀ.

D. Cosa significa vocalizzare o fare l'agilità?

R. Significa eseguire una serie di suoni o gruppi di note sulle vocali con più o meno celerità.

D. In quante maniere si studia l'agilità?

R. L'agilità può essere accentata in molte maniere, però le principali sono quattro

D. Quali sono?

R. L'agilità di *portamento,* la *legata,* la *picchettata* e la *martellata.*

D. Qual'è la maniera più utile e la prima che devesi studiare?

R. L'agilità *legata.*

D. Per qual ragione si deve studiare innanzi tutto il genere *legato?*

R. Perchè il legare è la qualità predominante non solo dell'agilità, ma altresì del bel canto in genere, perciò gli altri accenti basterà studiarli quando si sappia eseguire perfettamente il genere legato.

Osservazioni e precetti intorno all'articolo 8.°

L'agilità dovrà essere studiata lentamente. Nei primi esercizi della medesima vuolsi far in modo di ben distinguere gl'intervalli, tener il fiato da una nota all'altra, far sì che queste riescano ben chiare, e, quasi direi *martellate* per abituare l'orecchio ad impadronirsi bene dei suoni, senza quello striscio, che è facile a confondersi coll'agilità legata, mentre non è che un difetto della stessa. Impadronitosi una volta l'allievo degli intervalli, potrà applicarsi allo studio degli altri generi, non dimenticando che dipende sempre dai primi esercizi l'avere un'agilità netta e sicura.

Abbiamo detto che questa nei primordi dello studio dev'esser fatta con lentezza ed intendiamo applicare questa massima tanto alle voci con cui natura fu prodiga d'agilità quanto a quelle che non vi mostrano attitudine, potendo così nelle une come nelle altre verificarsi il facile caso che la voce per molteplici e troppo rapidi esercizi diventi tremula e debole, laddove quando sia fatta con cautela e parsimonia servirà a padroneggiare nelle prime l'istinto di precipitare, per le seconde sarà sempre di un utile esercizio, semprecchè il maestro ponga mente per tale studio all'età dell'allievo.

Trovo opportuno da ultimo l'aggiungere, che la superflua quantità d'esercizi, come ebbi campo di riscontrare in diversi metodi di canto, può nuocere più che giovare alla conservazione della voce ed alla chiarezza dell'agilità.

Gli esercizi utili debbono essere assai melodici e di buon gusto, ed è la loro qualità ed il loro genere, non il loro numero, che può far di un allievo un buon cantante; e quando l'allievo si sarà impossessato degli esercizi, dovrà principiarli dal basso all'alto, piano, e rinforzarli grado a grado secondo la loro qualità ed estensione, e viceversa dall'alto al basso. Questa regola va applicata anche nelle melodie, salvo il caso in cui il compositore accenni diversamente.

ARTICOLO IX.

DEL PORTARE E LEGARE I SUONI.

D. Cosa s'intende per portare i suoni della voce?

R. Intendesi passare da un suono all'altro trascinando la voce, ma in modo che si sentano il meno possibile i suoni intermedi, abbandonando il primo suono avanti il termine del suo valore per anticipare il secondo ove portasi la voce.

ESEMPIO :

D. Cosa si deduce dal suesposto esempio?

R. Si deduce che volendo sillabare sopra due note portando la voce, colla vocale della prima sillaba si va a raggiungere l'intonazione della seconda nota, prima di articolare la sillaba che le si compete.

D. Il portamento della voce si eseguisce lentamente o velocemente ?

R. Il portamento non ha un moto determinato, ma la maggior o minore celerità della sua esecuzione viene indicata dal movimento del passo a cui appartiene.

D. Cosa s'intende per legare i suoni ?

R. S'intende passare da un suono all'altro nettamente e con rapidità, senza che la voce si stacchi o si strascini sui suoni intermedi, rendendo l'effetto che producono i suoni legati eseguiti sulla fisarmonica o con un istrumento a fiato, secondo le regole conosciute.

Osservazioni e precetti intorno all'articolo 9.°

Il privilegio essenziale della voce umana essendo il prolungamento delle note, dovrà l'allievo fare uno studio speciale alla legatura delle stesse fra loro. Chi non lega non canta. Fa duopo avvertire però che l'allievo può facilmente cader nell'errore di far suoni *strisciati* credendo di farli legati; per esempio, quando gli intervalli sono di seconda *minore* è facile passare per comme invece di arrivare

al semituono, ovvero passare d'un tuono all'altro smorzando la nota per prender l'altra, abbandonare il fiato da una nota all'altra, distruggendo in tal guisa la legatura ed il prolungamento della voce: pregi entrambi che costituiscono, come abbiam detto, l'incarnazione vera dell'anima e la più sentita espressione del canto.

In qualunque genere di canto, quando le note passano per gradi congiunti, non si deve nè anticipare nè ritardare la nota che segue, nè far sentire lo striscio delle comme; il suono deve essere emesso puro, osservando la regola del fiato.

Esempio:

Vedi l'articolo 12.° — « Applicazione della regola sull'appoggio della voce. »

Solo nel canto di portamento legato, per quanto sia minimo il salto, bisogna anticipare la nota sulla quale si porta la voce, tanto s'è più acuta come s'è più bassa.

Esempio:

e così dicasi di tutti i salti di 3.ª, 4.ª, 5.ª, 6.ª, ecc.

Potrà il maestro, a norma della voce, capacità ed attitudine dell'allievo, svolgere il suaccennato esercizio tenendo sempre di mira le regole fondamentali sul fiato e sull'applicazione della voce.

ARTICOLO X.

REGOLE GENERALI PER ISTUDIARE CON PROFITTO.

D. Qual'è la prima cosa che fa bisogno al cantante per istudiare con profitto?

R. Un pianoforte perfettamente accordato al tono dell' orchestra onde educare l'orecchio alla precisa intonazione.

D. Qual è il tempo migliore per esercitare la voce?

R. Il tempo migliore è dopo il periodo della digestione sia alla mattina che dopo il pranzo, ed in particolare alla sera perchè l'individuo trovasi nella pienezza dei suoi mezzi fisici.

D. Sarebbe dannoso di esercitarsi a stomaco digiuno, oppure durante il periodo della digestione?

R. Sì, poichè nell'uno come nell' altro caso è troppo frequente il bisogno di prender fiato, perciò si stancherebbe il petto a scapito della voce.

D. In qual modo si deve studiare per trarre il maggior profitto possibile?

R. Si deve studiare a voce spiegata, chiara e sonora, guardandosi scrupolosamente dal forzare od ingrossare i suoni.

D. Lo studio del canto devesi praticare a lunghi oppure a brevi intervalli?

R. È regola generale di studiare moderatamente, ed in varie riprese, tralasciando sempre lo studio prima di sentirsi stanchi.

D. Su quale estensione si deve esercitare giornalmente la voce?

R. Sull' estensione centrale, tralasciando le due o tre note estreme della voce sì gravi che acute.

D. Qual'è la cosa che fa d'uopo all'allievo perchè possa mantenersi nella posizione indicata all'articolo 3.° ed atteggiare la bocca e l'apparato vocale, come si è detto?

R. Uno specchio che dovrà tenersi davanti durante lo studio, e che si dovrà di frequente consultare onde non incontrare cattive abitudini.

D. In qual modo dovrà studiare l'allievo i singoli esercizi prima di eseguirli materialmente?

R. Dovrà studiarli mentalmente sino a tanto che ne abbia compreso perfettamente l'intriseca loro natura, e poscia passare all'esecuzione materiale.

Osservazioni e precetti intorno all'articolo 10.°

Nella scelta felice del maestro riposa intieramente l'effettuazione di quanto esposi all'articolo 10.° È falsa l'idea di ritener buono qualunque maestro per i primordi del canto. Una volta guasto l'istrumento canoro è impossibile rimediarvi, il che non accade cogli altri istrumenti che si ponno sempre cambiare. È appunto pei principii che va scelto il migliore e il più reputato maestro, poichè se il secondo sarà cattivo potrà di leggieri accorgersene l'allievo, mentre riterrà sempre buono, per cattivo che sia, il primo istitutore.

Sono i primordi di questa carriera, tanto dispendiosa per le famiglie, che decidono dell'avvenire.

È da raccomandarsi all'allievo di cantare, sino dai primi studi, colle regole da me dettate intorno al *fiato*, ossia all'*appoggio*, ed alla *voce lunga*, tanto che tale abitudine diventi per lui una seconda natura. Ciò facendo egli dovrà però guardarsi dal forzare od esagerare la voce in maggior quantità del fiato, onde evitare il pericolo di renderla tremula. Tale difetto procede quasi sempre dall'averla forzata, deriva da una debolezza ai nervi dell'apparecchio vocale, e si può rimediarvi col riposo e la regola del fiato quando si faccia subito, prima che la paralisi s'impadronisca dei nervi, caso in cui la cura diventa inutile. – Altro vizio da evitarsi in chi studia è il cantare un *piano superficiale* senza la regola del fiato; ciò stanca la gola, rende incerta l'intonazione a danno dell'appoggio della voce. Il *piano* nel canto dev' esser figlio del *forte*, e fatto col medesimo carattere di voce, coll'istesso appoggio e coll'istessa quantità di fiato, affinchè, ridotto anche al *pianissimo*, possa essere udito come il forte. – Sarà pur necessario cantare, studiando, il meno possibile, onde conservare la voce fresca e l'istrumento nuovo per la carriera, ed a quest'uopo farsi uno studio di canto mentale, che educhi la gola senza consumarne i pregi.

Chiuderò queste osservazioni all' articolo 10.°, raccomandando nuovamente che si eviti il tremito della voce, difetto che bastava sul principiar del secolo ad escludere dall'arte un cantante, e che non va però confuso colla oscillazione, conseguenza dell'anima e dell'espressione di un sentimento appassionato.

ARTICOLO XI.

DELLA PRONUNZIAZIONE.

D. Quali particolarità si attribuiscono alla voce umana?

R. La voce umana ha più d'ogni istrumento, la facoltà di parlare all'anima, e per ottenere tutte le risorse ch' essa offre, fa duopo che venga emessa con un suono lungo e continuato, che la pronuncia non ne distrugga senza motivo legittimo la sonorità, poichè tale alterazione, oltre essere dannosa all'espressione torna pure di grave danno alla sillabazione.

D. In quante parti si divide la pronuncia?

R. In due parti, cioè *Articolazione* e *Suono.*

D. Cosa produce la cattiva articolazione nel canto?

R. La cattiva articolazione può produrre durezza ed asprezza.

D. Cosa produce il suono malamente emesso?

R. Il suono quando sia malamente emesso può alterare la purezza e l'eleganza della pronuncia, ciò che facilmente accade agli stranieri.

D. Qual è lo studio che inizia l'allievo alla buona pronuncia?

R. Il solfeggio che è una delle cose più necessarie per coloro che imprendono lo studio del canto.

D. In qual modo potrà regolarsi l'allievo per evitare i difetti dell'articolazione?

R. Allo scopo di evitare una sillabazione difettosa è necessario che sino dai solfeggi l'allievo faccia particolare attenzione di non impiegare doppie consonanti ove occorrono le semplici, e viceversa, e che regoli il suo respiro od appoggio della voce (cosa da cui dipende spesso la riuscita di un cantante) nello studio dei solfeggi, cantando sempre sulle vocali che entrano nei nomi delle note, rendendo in tal guisa il canto elegante.

D. Quando nasce l'incontro delle doppie consonanti solfeggiando?

R. Ogni qual volta la nota *Sol* viene seguita d'altre note ed anche ripetendo la medesima.

D. Di quante specie sono le consonanti che servono a formare il nome delle note?

R. Sono di quattro specie, cioè: *Linguo-Dentale, Linguo-Palatina, Labbiale* e *Labbiale-Dentale.*

D. Nominatemi tutte le suddette consonanti, indicando la nota a cui appartengono.

R. Incomincio dalla prima nota, *Do*, che ha la *D* consonante, nominata *Linguo-Dentale*, perchè s'interessano la lingua ed i denti per ben pronunciarla; il *Re* ha la *R* consonante *Linguo-Palatina*, così chiamata poichè nella pronuncia vi concorre la lingua ed il palato; il *Mi* ha la consonante *M* d'indole *Labbiale* e per pronunciarla bisogna comprimere le labbra una contro l'altra; il *Fa* ha la *F* consonante *Labiale-Dentale*, così nominata perchè nel pronunciarla s'interessano le labbra e i denti; il *Sol*, il *La*, ed il *Si* hanno le consonanti *Linguo-Palatine*, così chiamate per la ragione già detta.

D. In qual modo dovrà regolarsi l'allievo per far sentire con chiarezza le doppie consonanti studiando il solfeggio?

R. Siccome le consonanti non hanno suono, sarà duopo defraudare un piccolo spazio di tempo alla prima di due note, una delle quali termina, l'altra principia con una consonante, per lasciare intatto quello della seconda, producendo quindi un impercettibile silenzio fra le due note, come si rileverà dal seguente

ESERCIZIO.

D. Qual sarà il mezzo più facile per abituarsi ad articolare le doppie consonanti con chiarezza?

R. L'esercizio ripetuto sulle note combinate in guisa che presentino sempre consonanti doppie, che dovranno essere eseguite nel modo indicato nella precedente scala. L'allievo poi farà attenzione di dare il giusto suono alle vocali: *A*, *E*, ed *I*, ed arrotondando un poco le labbra per la vocale *O*, evitando di fare le doppie vocali, come *Fua* in luogo di *Fa*, *Lua* in luogo di *La*, ecc.; come pure di mettere le consonanti precisamente sopra la vocale e non mai anticiparla.

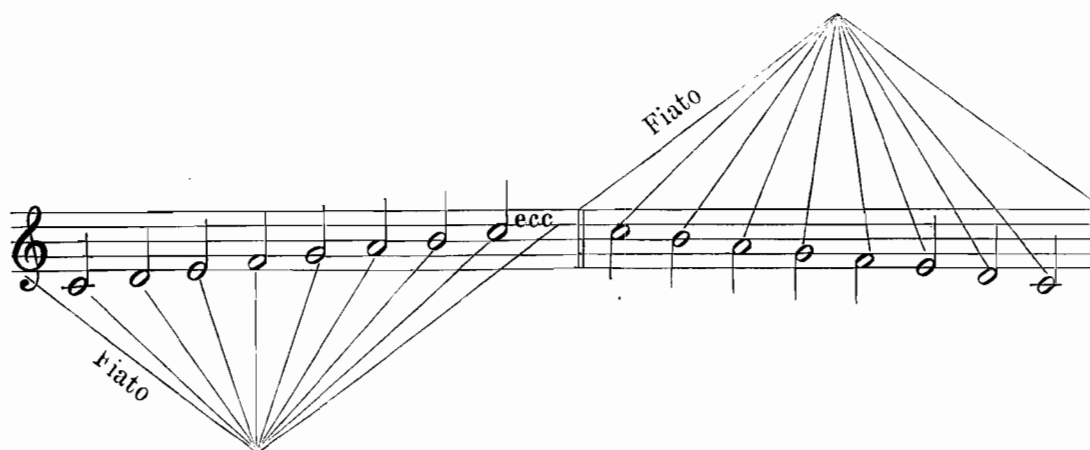
(1) Bisogna por mente di cantare sopra le vocali *a, e, i, a, o-l, a, i, o.*

Esempio per le doppie consonanti.

Nota. Si è indicato il silenzio prodotto nella sillabazione dell' *L* col segno 𝄾

ARTICOLO XII.

APPLICAZIONE DELLA REGOLA PER L'APPOGGIO DELLA VOCE.

Per appoggio ossia regola del fiato s'intende che tutte le note dal basso all'alto e viceversa, sieno fatte col medesimo volume d'aria, trattenendo il respiro, cioè non permettendo che il fiato raccolto nei polmoni sfugga più del bisogno. Al quale scopo sarà bene che l'allievo non faccia col collo alcun sforzo per evitare quei difetti del volto che ne deriverebbero, cioè il corrugar della fronte, la contrazione della lingua, lo stralunar degli occhi, ecc., perocchè la voce non sarà mai nè ben appoggiata, nè convenevolmente animata fintanto che l'allievo non dimostri di non fare alcuna fatica nella sua emissione, e la di lui fisonomia non sia calma e naturale, quindi più suscettibile all'espressione dei vari affetti.

Dovrà l'allievo tenere la bocca aperta e immobile facendo gli esercizi tanto per gradi congiunti come in qualunque genere di salti. Si può talvolta aprire insensibilmente la bocca nelle ultime note acute, ma questo leggiero movimento dovrà farsi senza la minima scossa, nè il minimo suono d'aria aspirata, locchè si otterrà trattenendo il fiato. Questa eccezione può essere tollerata per gradi congiunti, non mai per salti. Dovrà dunque l'allievo coll'aiuto del maestro ed a forza di studio e di pazienza ottenere che la bocca rimanga immobile, altrimenti, malgrado la bellezza e forza della voce, esso non potrà riuscire che un cattivo cantante.

ARTICOLO XIII.

DEL MODO DI ATTACCARE I SUONI.

D. Qual'è la cosa principale a cui deve por mente l'allievo nell'eseguire gli esercizi?

R. È di attaccare il suono precisamente quando i polmoni sono intieramente pieni d'aria.

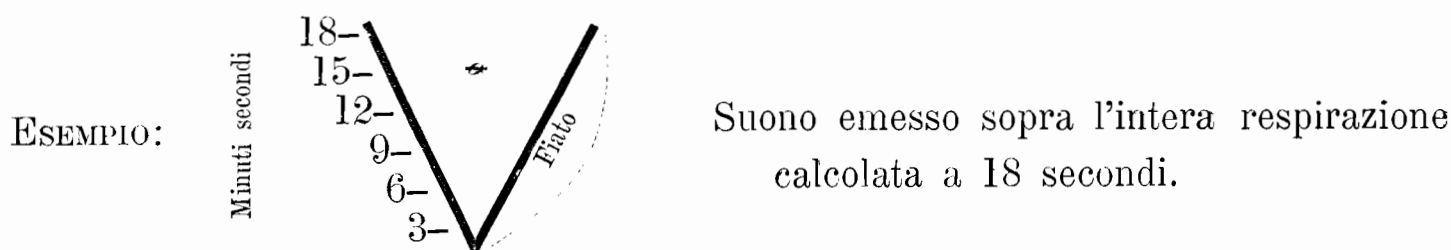
D. In qual maniera si potrà sapere che il suono venne emesso sopra l'intiera respirazione?

R. Misurando anticipatamente la durata della respirazione e poi quella del suono.

D. Con qual segno si potrebbero indicare le gradazioni della maggior o minor quantità d'aria assorbita nei polmoni a fine di dare un'idea del tempo opportuno per attaccare il suono sovrapposto al fiato?

R. Prenderei il segno già in uso per indicare il *crescendo*, ponendolo verticalmente colla numerazione dei minuti secondi che approssimativamente può durare la respirazione ordinaria d'ogni individuo.

ESEMPIO:

Suono emesso sopra l'intera respirazione calcolata a 18 secondi.

D. Sarebbe pregiudichevole di attaccare il suono, per così dire, sopra i gradi inferiori del fiato?

R. Certamente; più la voce sarà emessa sui gradi inferiori come il 15, il 12, il 9, ecc., più riescirà mancante di tenuta e di sviluppo, ed anche incerta e snervata.

D. Quali sono i vantaggi derivanti dall'emettere la voce precisamente sopra l'intera respirazione, secondo i precetti indicati all'articolo 7.°?

R. I vantaggi che derivano dall'emettere la voce nel modo già espresso, cioè sull'intiera respirazione, sono: l'intero sviluppo dei suoni, la più facile unione dei registri, la sicurezza di legare ed appoggiare i suoni, la dolcezza dei suoni che riescono penetranti ed animati, la maggior sicurezza dell'intonazione, l'uguaglianza nell'agilità, e l'eleganza in generale nell'esecuzione di tutte le frasi anche le più insignificanti, che riescono aggradevoli a chi le ascolta.

ESERCIZIO PER L'ESECUZIONE DEI SUONI DELL'ISTESSA FORZA.

Nei principì dello studio si raccomanda di tenere i *fiati* assai corti.

N. 3.

(1) Dopo la nota credetti opportuno mettere due *notine* che si devono eseguire mentalmente, onde l'allievo si avvezzi a trattenere una quantità d'aria nei polmoni come se dovesse eseguirle colla voce, e così evitare il difetto di lasciar sfuggire il fiato terminando il suono. A queste così dette *notine* dovrà il maestro prestare grande attenzione, essendo esse di prima necessità per ben chiudere le frasi ed i periodi.

ESERCIZIO SOPRA DUE SUONI CONGIUNTI.

D. **Quale dei due suoni dovrà servire di base ed appoggio?**

R. **Sempre il primo dei due, sì ascendendo che discendendo; cioè il più basso servirà d'appoggio al più alto nella scala ascendente, e viceversa nella scala discendente.**

NOTA. Si eseguisca secondo le regole esposte all'Art. IX.

N. 4.

Fiato
Fa
ecc.

Arpeggi di quattro note.
N. 5.
Do
Mi
Fiato
Mi
Sol
note mentali
Si ascende a semi-tuoni sino alla portata della voce dell' allievo.
N. 6.
Mi
Do
Sol
Mi
Sol
Do
note mentali
Sino alla portata della voce.
N. 7.
Fiato
Fiato
N. 8.
Fiato
Fiato
note mentali
Fiato
Sino alla portata della voce.

Ho creduto bene di ommettere i soliti salti di *terza, quarta,* ecc., perchè già esistono nei suesposti esercizi, limitandomi ora a fermare l'attenzione sui salti di *sesta* ed *ottava,* essendo i più difficili, sia per l'intonazione che per l'uguaglianza della voce, e nel tempo stesso i più giovevoli all'allievo.

SALTI DI SESTA.

Do questi esempi del salto di sesta essendo assai usato, e riuscendo difficile il farlo colle regole accennate sul fiato e ben legato, a norma dei precetti dati nell'Art. IX. I cantanti trovano questa difficoltà quando debbono eseguire il salto fra il centro ed una nota acuta.

SALTI DI 8.^{va}

Sino alla portata della voce.

Stante l'importanza di questo *salto di ottava*, ho creduto bene di stendere un esercizio in forma di solfeggio onde renderlo più aggradevole agli allievi. Sarà poi in facoltà del maestro, pel maggior bene dell'allievo stesso, sviluppare quest'importante *salto* in diverse maniere.

ESERCIZI DI OTTAVA.

N. 10.
ANDANTE.

diminuendo *allargando*

rall.

Nota. Per bene eseguire i suesposti esercizi, mentre i suoni ascendono, l'allievo si figuri nella mente di farli discendere nel condotto del fiato, e viceversa quando i suoni discendono.

L'allievo porti la voce come si indica all'Art. IX., principii l'esercizio in tempo *allegro*, allargandolo sino al più possibile *rallentando*, di mano in mano che si renderà padrone della respirazione.

N.B. Questo esercizio può essere esteso dal maestro, a norma dell'estensione di voce degli allievi.

D. Nello studio delle scale in quale difetto cadono generalmente i cantanti?

R. Nell'esecuzione delle scale per lo più difettano d'intonazione in tutte le note che non entrano nell'accordo che le accompagna.

Si osservi però il *Sol*, nota reale nella scala, è sempre calante a causa del *Fa* che lo precede.

D. Come dovrà regolarsi l'allievo per assicurarsi e rendersi famigliare l'intonazione di dette note?

R. Dovrà studiare lentamente il seguente esercizio, appoggiando particolarmente su tutte le note estranee sopradette e prestando la massima attenzione affinchè riescano perfettamente intonate, dipendendo da questi principi la felice esecuzione delle successive scale e volate.

E così via sino all'estensione della voce dell'allievo.

L' intonazione delle scale dipende assai da questa seconda nota *Re*.

E così pure le scale perfette che si devono eseguire adagio appoggiando tutte le note che non entrano nell'accordo che le accompagna, facendo particolare attenzione alla seconda ed alla settima, perchè non riescano calanti.

D. Quali sono le scale più difficili da eseguirsi? le ascendenti o le discendenti?

R. Le ascendenti, fuori di qualche eccezione.

D. Per quali ragioni?

R. In primo luogo per la difficoltà d'intonare il secondo ed il settimo grado a cagione dell'urto dissonante del tritono, e per l'appoggio del fiato che deve essere più sostenuto onde i suoni non siano rallentati o calanti. Nell'eseguire poi le scale discendenti, l'allievo farà particolare attenzione che il secondo grado non riesca calante ed il terzo crescente, come il più delle volte succede a chi non vi presta attenzione.

N.B. **È necessario che l'allievo si eserciti sino dai suoi principi alle *mezze respirazioni*, tanto utili all'espressione del canto in ispecial modo drammatico; ma per ciò fare esso dovrà prendere istantaneamente il respiro sulla nota abbandonata, onde non defraudare il valore della susseguente, come si rileva dai segni marcati alle precedenti scale.**

Questo esercizio, quando l'allievo lo avrà bene in gola, si deve eseguire con una sola respirazione, ed è proprio delle voci di donna.

N. 20.

ecc.

Fiato

Osservazioni come sopra.

N. 21.

Fiato

In questo esercizio si devono prendere sempre mezze respirazioni.

Nello studio delle scale naturali deve l'allievo por molta attenzione al *Tritono,* cioè *Fa* e *Si*; superate le difficoltà, troverà un grande vantaggio nella sicurezza dell'intonazione.

Nota. Dal N.° 8 al N.° 11 gli esercizi sono adatti alle donne piuttosto che agli uomini.

Generalmente i compositori fanno di rado dell'agilità in *minore*; ciò nondimeno credo necessario che l'allievo abbia una piccola norma anche di questa.

Fra la scala in *minore* e quella in *maggiore* non v'è altra differenza che nella *terza*, *sesta* e *settima* minori. Fra queste io segnerò quelle che, riuscendo abitualmente *crescenti* e *calanti*, sono più difficili ad intonarsi e richiedono quindi maggiore studio.- Troverei pure opportuno che l'allievo si esercitasse sulla *seconda eccedente*, causa per cui i compositori non fanno l'agilità nei toni minori, e che in questi trovasi spesso, quantunque gli antichi la escludessero tanto in armonia che in melodia, per la difficoltà di intervallo, stando alla cattiva relazione di tritono, ma che tutti i maestri moderni però usano assai di frequente e con buon effetto. Il seguente esempio credo che famigliarizzerà l'allievo al suaccennato salto.

Questo salto di seconda eccedente *montando*, bisogna che non sia fatto in tempo celere, perchè così, anche con grande attitudine, sarebbe impossibile eseguirlo.- Mi si potrebbe però chiedere, perchè allo scopo di evitare questa difficoltà i cantanti invece di un *La*♭ e *Si*♮ non s'immaginano un *Sol*♯ ed un *Si* naturale?- Risponderò in tal caso che non sono gli occhi che devono intonare, ma l'orecchio, e che questo, qualunque sia il nome della nota, sente la durezza della relazione del tritono, come si rileva dal seguente

ESEMPIO.

Riuscirebbe invece più facile il *Sol*♯ *Si*, se invece del *Fa* ci fosse il *Mi*, come si può dedurre dal seguente

ESEMPIO.

Il succitato esempio serva a provare che è la nota *Mi* che rende facile il *Sol*♯ ed il *Si*. Rileverà dunque l'allievo che fa d'uopo studiare una *seconda eccedente*, non una terza minore - La seconda eccedente dall'alto al basso invece, di cui do qui sotto un esempio, è assai più facile, ed un allievo ben preparato può eseguirla anche a tempo assai più celere riuscendone più facile l'intonazione.

ESEMPIO.

Il maestro eserciterà gli allievi in questa *seconda eccedente*, estendendone all'occorrenza l'esercizio, di semituoni in semituoni, sino all'estensione di voce dell'allievo, sempre secondo le norme del fiato o appoggio della voce, come potrà modificarlo e variarlo a tenore della capacità dell'allievo stesso.

PER ISTUDIARE IL GRUPPETTO.

N. 26.

R. intiera

rall.

a tempo.

SCALE SEMI-TONALI E TRILLI.

Nota. Si marchi la prima nota d'ogni terzina, e così via sino all'estensione di voce dell'allievo.

Nota. Si marchi la prima nota d'ogni quartina, e così via sino all'estensione di voce dell'allievo.

N.B. I suddetti sei brevi esercizi dei *Gruppetti, Scale semituonate* e *Trilli,* li accennai leggermente, solo per completare questi elementi preliminari, dovendo essi eseguirsi soltanto dopo i solfeggi.

SCALE DI DUE OTTAVE.

N. 32.

NB. Questi esercizi dovrà il maestro limitarli od estenderli, a norma dell'estensione di voce dell'allievo, e quando questi se ne sarà bene impossessato, dovrà colorire le scale ascendenti, principiando piano e rinforzando di grado in grado, e le discendenti, principiando con forza da diminuirsi gradatamente sul discendere, il tutto con quell'eleganza che viene in progresso a caratterizzare il cantante distinto.

Recherà forse meraviglia a taluno, ch'io non abbia sin qui fatto parola dei *distacchi dei registri* nelle voci, ove non si consideri che col mio metodo ho cercato appunto di evitare le funeste conseguenze che le norme sin qui dettate in proposito da altri metodi di canto portarono alle voci dei cantanti. Il fissare un punto estremo e determinato nello sviluppo delle voci, specialmente femminili, e lo stabilire su ciò apposite norme, fu ed è massima che, più d'ogni altro difetto d'insegnamento, recò grave danno ai giovani allievi, perchè non essendo la voce umana un istrumento come gli altri di cui sia determinata l'estensione delle note, il volervi imporre tale estensione, malgrado la deficienza ed incompatibilità dei mezzi naturali, con isforzo degli stessi, questi non ponno a meno di risentirne un sensibile guasto e deperimento. – Egli è perciò ch'io tacqui di tali distacchi nei suaccennati registri, lasciando alla natura guidata dalle norme da me espresse l'incarico di sviluppare le voci, sino a quel punto che la natura stessa può variamente determinare a seconda dei diversi organi vocali.

AVVERTENZA

Come è impossibile per il canto quel metodo *assoluto* e *per tutti*, riservato soltanto agli istrumenti meccanici i quali hanno una tessitura stabilita, così sono impossibili solfeggi che a tutti si adattino. Malgrado questo assioma e malgrado la riflessione che i solfeggi non dovrebbero formar parte di una guida teorica di canto, dedicata alla cultura delle gole umane in genere, pure volli chiudere questi miei consigli con quattro solfeggi che non sono neppur progressivi, e che io scrissi piuttosto per dar all'allievo un' idea dello stile moderno, lasciando al giusto criterio del maestro la facoltà di scegliere fra essi quello che più convenga all'età dell'allievo ed alla sua voce, o d'attenersi a que'solfeggi che molti ed ottimi scrissero già, prima di me, valentissimi maestri.

Non credo superfluo poi, l'osservare che tanto nel solfeggio quanto negli esercizi non dovrà mai il maestro far cantare l'allievo nè sulle due note *estreme basse*, nè sulle due note *estreme acute*, limitandosi invece ad esercitare piuttosto il centro della voce; come pure nel caso in cui solfeggiando l'allievo provasse difficoltà a sillabare alcune note, egli deve emetterle allora col semplice *a*, riprendendo la sillabazione nelle note in cui ciò gli riesce più facile. L'unico caso finalmente in cui l'intiera tessitura dell'allievo, salve sempre le due note estreme basse, potrà essere toccata e di sfuggita si è nell'esercizio delle scale progressive.

SOLFEGGI.

Sarà cura del maestro di far cantare all' allievo solfeggi di una tessitura affatto centrale onde possa articolare le note con chiarezza, ed anche interrotti da pause più o meno lunghe, affinchè la voce abbia campo a riposarsi.

(1) Nota. Colla mente si calcoli di sillabare così ($\frac{d}{o}$) per Do, ($\frac{r}{e}$) per Re, ecc., onde evitare le solite stiracchiature nella pronuncia delle consonanti, ed abituarsi sino dai principi sulle vocali per rendere la voce lunga senza durezza, una delle qualità primarie del cantante.

tr
string.
stringendo
I.º tempo.
diminuendo
rall.
tremolo

N° 2.
Andante mosso.
CANTO.
PIANOFORTE.
pp
riten.
riten.
rallentando
rall.

FF
FFF
rall.
Più mosso.
dolce
F
FFF
stacc.
FFF
FF dolce
stent.
legato
FFF
rallentando
dolce
F

M.S.
pp
cres.
a
poco
a
poco
calando
pp
pp
ff
affrett.
allargando
I.º tempo
rallentando
col
canto
rall.
a tempo
col canto
cres.
marcato

Animato.
mf
pp
dim.
pp
rall.
pp
col canto
pp
f
f
pp
rall.
f

N.º 3.
ANDANTE.
CANTO.
PIANOFORTE.
dolce
pp
rall.
pp
rall.
pp
ff
pp

fff
ff
fff
cres.
rall.
dolce
col canto
tranquillo
secondando
ff
secondando

dolce
rall.
stentando

rall.
allarg.
Nº 4.
Andante comodo.
CANTO.
PIANOFORTE.
legato assai

rall.
fff
legato
fff
cres.
dimin.
stent.

p
pp
ppp
pp
ppp
pp
dolce assai
ppp
ppp allargando
FF
FF
dim.
pp
allarg.
accarezzando
pp

I.º tempo.
string.
ff
I.º tempo
legato assai
stentando

stentando
allargando
fp
fpp
cres.
stringendo
ff
fff
fpp
col canto
dim. e rall.
fp
ff
fp
fpp
fp allargando
rall.

Questi solfeggi, salvo il primo, l' allievo potrà vocalizzarli nei punti ove troverà troppe note.

Tanto questi, come gli esercizi, sono assai povera cosa; ma a stretto rigore essi non formano che la parte accessoria di una guida che avrebbe potuto raggiungere, anche senza i medesimi, il proprio scopo.

Dissi già che valenti maestri, come l' Aprile, il Righini, il Crescentini, ecc., si occuparono a scrivere esercizi e solfeggi, il che fecero pure distinti scrittori moderni; ma, se questi da soli avessero recato un vero vantaggio, i teatri del mondo sarebbero popolati di celebrità canore, locchè disgraziatamente non sussiste.

I miei non sono dunque, lo ripeto, che l' appendice d' una guida ch'io scrissi allo scopo di facilitare possibilmente agli allievi il modo di emettere la voce, di svilupparla, di renderli padroni della respirazione e ben pronunziare, di sapere sino a qual nota la voce si estenda, e finalmente di renderla elegante senza manierismo, onde se è bella non faccia almeno l' effetto d'una spaziosa landa incolta.

Se i maestri giovani, o poco addestrati all' insegnamento, avranno la pazienza di leggere attentamente i precetti di questa guida ed entrare nello spirito della sua parte estetica, potranno far studiare gli allievi senza tema di guastar la voce.

Ed allo scopo di evitare questo grave e pur troppo evidente guasto dei mezzi nel loro fiore, aggiungerò per ultimo doversi evitare nello insegnamento lo studio delle opere moderne il cui canto puramente drammatico è, più che ogni altra cosa nocivo allo sviluppo ed alla coltura delle voci in genere ed in ispecial modo delle femminili, che senza eccezione devono essere esercitate nel repertorio antico, vale a dire colle opere di Bellini e Donizetti, e a preferenza di tutte con quelle di Rossini. L' eccezione che potrebbesi fare a questa massima generica è applicabile ai Baritoni, la cui chiave creata per così dire da Giorgio Ronconi in poi, coll'impasto delle due voci di tenore serio e di basso cantante, può essere applicata allo studio delle opere moderne, nate, diremmo quasi, colla nuova chiave. Anche pei tenori e pei bassi si può fare qualche rara eccezione, non mancando il nuovo repertorio di qualche canto che non può tornar loro nocivo, ma ad ogni modo sarà sempre più proficuo e meno pericoloso il repertorio antico, cui, lo ripeto, vanno applicate esclusivamente, senza eccezione di sorta, le voci femminili.

L' impedire i guasti sopra accennati fu lo scopo per cui ho steso questa guida; quand' io l' avessi raggiunto mi chiamerei ben fortunato d'aver potuto recar qualche vantaggio alla bella arte del canto.

INDICE